

Teatrul Mic

În exercițiul permanent al vizionării spectacolelor teatrale funcționează, sub raportul urmelor lăsate, al viitoarelor amintiri, o sumă de posibilități distincte. Sînt reprezentații spumoase, care te încîntă pentru o clipă fugară, dispărînd apoi cu promptitudine din memorie. Aparența artei nu e durabilă și timpul se răzbună necruțător împotriva strălucirilor amăgitoare. Sînt și alte spectacole, susceptibile, numai în anumite momente, să răspîndească o vrajă, de sub imperiul căreia nu te poți desprinde de-a lungul vremii. Aceste momente rămîn fixate ferm în amintire, stimulînd, în contactul cu multiplele manifestări de la lumina rampei, asociații fertile. În sfîrșit, există și o categorie de reprezentații artistice, care îți impun o viziune desăvîrșită de ansamblu, perpetuată ca atare în cîmpul celor mai valoroase impresii din spinoasa carieră de spectator. Găsindu-se într-un echilibru stabil în raport cu arta, aceste reprezentații solicită, alături de marea emoție, reflecția profundă, comparația bine chibzuită, generalizarea atît de necesară pentru distingerea drumurilor celor mai eficiente ale teatrului contemporan.

Imaginam această sumară, incompletă clasificare, oprindu-mă la cîteva spectacole ale Teatrului Mic din Moscova, înscrise, fără posibilitate de dubiu, în cea de-a treia categorie. *Lupii și oile și Aripă, Puterea întunericului și Satul Stepancikovo, Port Arthur și fragmentele din recital* au concurat la cristalizarea unei *imagini panoramice*, de natură să definească un teatru, un drum, o varietate explicită de manifestare în aria generoasă a realismului socialist. Ele au contribuit, cred, și la limpezirea unor probleme esențiale care agită creator mișcarea noastră teatrală. În această perspectivă, se profilează necesitatea disecării impresiei de ansamblu, pentru descifrarea dimensiunilor fundamentale ale acelei admirabile imagini panoramice, pe care am dobîndit-o în niște zile memorabile. Poate că ar fi bine să ne oprim, fără pretenția absurdă de a epuiza problema, la unele componente primordiale în existența oricărui teatru autentic. E vorba despre actori, regie și stil, repertoriul rămînînd, bineînțeles, determinanta nr. 1 a tuturor celorlalte elemente.

Actori

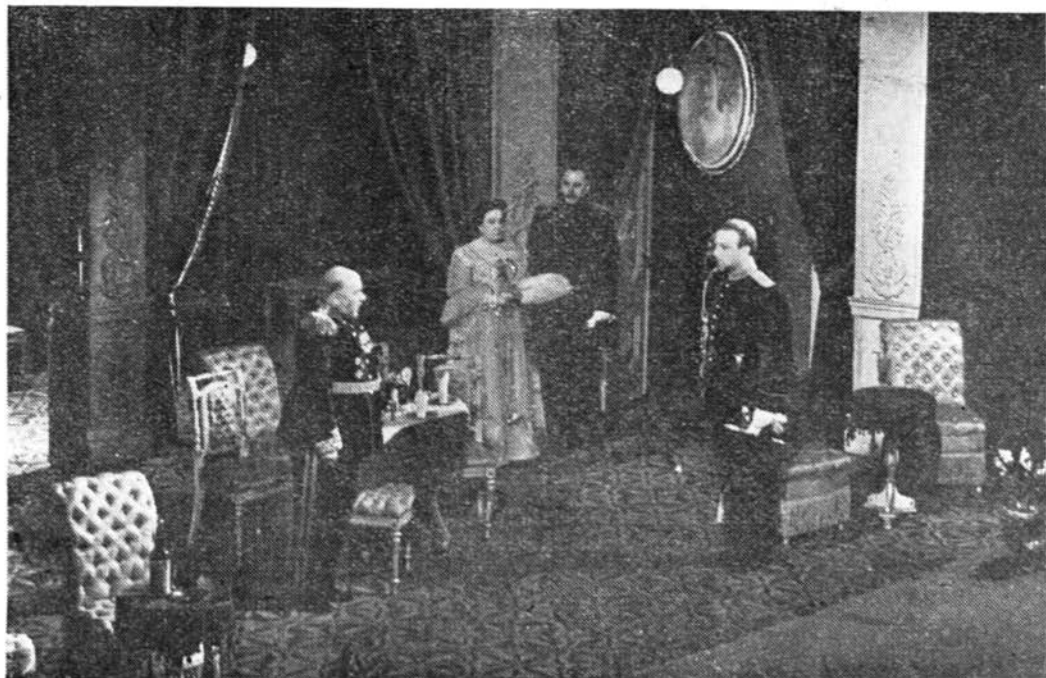
În aprecierea entuziastă a hărăziților interpreți de la Teatrul Mic, există antecedente multe și ilustre. Herțen remarcă încă în veacul trecut: „Scepkîn și Mocialov sînt, fără îndoială, doi dintre cei mai buni actori pe care i-am văzut de-a lungul a treizeci și cinci de ani pe întreg cuprinsul Europei“. Elogiile n-au conținut cu vremea, resfrîngîndu-se și asupra lui Sadovski și Iudin, Fedotova și Ostujev, Ermolova și Iabločikina și alții. Toate acestea constituie numai mărturii istorice pline de semnificație, care determină

consemnarea unei glorioase tradiții, de natură să oblige și mai mult pe descendenții contemporani ai unor mari, neobișnuiți actori de altă dată. Iată însă că „servitutea” conserării unei asemenea tradiții, împrăpatate de accentele artei sovietice, a fost respectată cu sfințenie, ajungându-se la situația în care, cu mult mai puțină autoritate decât Hertzen, dar cu foarte multă convingere, putem afirma că Ilinski, Gogoleva, Turcian'ova sînt în mod incontestabil astăzi deținătorii unor locuri fruntașe în plutonul celor mai buni actori de pe bătrînul nostru continent.

Ajungem aici la prima coordonată a Teatrului Mic, care-i începe definirea: existența unui *colectiv* actoricesc excepțional. Am subliniat în mod intenționat ideea de colectiv, pentru a marca, excluzînd micile sau puțin mai marile diferențe valorice, calitatea deosebită a întregului ansamblu. Multe trupe străine își cîștigă celebritatea, mai cu seamă datorită unui pîvot considerabil (Laurence Olivier, de pildă, sau Hans Messemer de la Schauspielhaus din Bochum), care izbutește adesea, păstrînd prestigiul formației, să eclipseze elementele mai puțin dotate. „Casa lui Șcepin” funcționează pe baza unui principiu diferit: alinierea întregului colectiv se face în direcția talentelor celor mai inspirate, ceea ce determină o *unitate* artistică a fiecărui spectacol — unde nu se mai simt decalaje izbitoare —, a teatrului în ansamblu. Pentru a ajunge aici, e necesară respectarea cîtorva condiții inițiale: selectarea extrem de riguroasă a cadrelor actoricești (și școala care există pe lângă Teatrul Mic înlesnește această posibilitate), distribuirea în toate rolurile fiecărei piese a unor interpreți de valoare, existența baghetei regizorale foarte avizate, în stare să *unifice* orchestral tonalități, date temperamentale diverse.

Încercînd să deslușim cîteva caracteristici ale actorilor Teatrului Mic, ne-am oprit în primul loc la magia facultăților lor „proteice”. Amintind parcă de legendarul Proteus, ei își schimbă mereu în scenă înfățișarea, comportarea specifică, sistemul de reacții psihice, alternînd personaje, existențe umane, tipuri, care nu pot fi în nici un chip confundate. Într-o asemenea perspectivă, fiecare actor are la dispoziție o gamă infinită de „em-

Scenă din „Port Arthur” de Popov și Stepanov



plăi-uri", contrazicând prin această disponibilitate plurală ideea vetustă, rutinieră, a „emploi-ului". Pe de altă parte, dispăre și prejudecata — care roade o serie de oameni de teatru de la noi — a predestinării unor actori în roluri de comedie, de tragedie etc.¹. Și în mod implicit, crește potențialul întregului colectiv, care își îngăduie să ajungă la nenumărate distribuții valabile, fără teama ca dispariția unui actor din trupă să compromită, pentru vreme îndelungată — cum se întâmplă, din păcate, uneori la noi —, o serie de elemente ale repertoriului.



V. D. Doronin în Nikita („Puterea întinerii")

dat seama că am fost nedrept cu el. Farmecul pe care îl degaja în scenă „Ursul" — cum îi spuneau ostașii —, dezinvoltura cu care trecea de la duioșie la gestul brutal, de la eroism la paharul cu votcă, îmbinarea asprimei exterioare cu autentice unduiri lirice, foarte umane, îi lărgeau considerabil diapazonul. Am început să-l distribuim într-o serie de alte piese: l-am văzut foarte bine în roluri din *Frontul*, din *Oameni ruși*, ajungând la dimensiunile eroului contemporan. Mi-am dat seama că registrul comic nu constituie dominantă talentului său, că arta compoziției nu-l caracterizează în exclusivitate. Dar mi-a fost dat să-l întâlnesc și în... debutul său pe planul rolurilor dramatice.

Dînd sfaturi teatrelor, în legătură cu interpretarea lui Nikita, Tolstoi arăta că trebuie să fie un „Don Juan de țară", demonstrînd în același timp că „în fundul sufletului nu-i băiat rău". Doronin e în scenă un iremediabil seducător și în același timp un torturat moral, care săvîrșește sau tăinuiește nelegiuirea, însoțind-o însă cu remușcarea. Această dualitate a unui personaj extrem de complex conferă rolului o sarcină tragică, care se insinuează în întreaga sa existență, chiar atunci cînd veselie, beția, s-ar părea că acoperă, pentru o clipă, acută durere morală. Doronin a găsit cu iscusință inflexiunea

Se cer susținute cîteva exemple în sprinjinul afirmației făcute. Vreau să încep cu Doronin, care mi-a mărturisit într-o convorbire că a fost actor de operetă, de circ, de film, dirijor de jazz, că a jucat destul timp în teatrul de satiră, pentru ca... primul său rol de dramă să-l constituie Nikita din *Puterea întinerii*. L-am întâlnit întâia dată în *Aripi*, unde, interpretînd pe grădinarul Samosad, s-a recomandat ca actor de compoziție comică. M-am gîndit atunci — întotdeauna cînd identifici un interpret care îți place, începi, fără să fii regizor, să-l distribuie și în alte piese — că ar putea juca o serie întreagă de moșnegi sfătoși din comedia tolstoiană, alte personaje cu suculență populară din lucrările lui Korneiciuk, o seamă de marinari din drama eroică revoluționară, care îmbină lacrima cu gluma (poate Șvanda d'n *Liubov Iarovaia*, poate Frățiorul din *Uraganul*) ș. a. L-am reîntîlnit însă pe locotenentul Bereiko din *Port Arthur* și mi-am

¹ Mai mult decît atît, am auzit, de curînd, pe un subtil, perorînd, între o bere și o cafea turcească, pe tema necesității unor specializări și mai restrînse, determinate, pasă-mi-te, de firidele cele mai sensibile ale „talentului-labirint" (expresia îi aparține). Ar exista, așa, actori de grotesc, actori de comedie „subțire", actori de dramă de cameră, actori de tragedie romantică, actori de dramă contemporană etc., etc. Am adăuga, cu de la noi putere, că toți acești „actori de..." au un singur defect: nu sînt actori. Incolo, totul e în regulă.

șăgalnică a aparenței și tonul grav al substanței rolului, lăsînd să domine, la suprafață sau în adîncuri — fidel indicațiilor autorului în piesă — filonul tragic.

Nedumerirea a crescut. E Doronin actor de compoziție comică, erou de dramă modernă, sau tragedian? Răspunsul sună aproape rudimentar: e *actor*, în înțelesul cel mai întreg al cuvîntului.

Tot așa cum s-a dovedit actriță foarte autentică, deosebit de interesantă și la fel de „protecă“, Șatrova în Matrena din *Puterea întunericului*, în Vera Stessel din *Port Arthur* sau în fragmentul din *Inima nu-i de piatră*. În piesa tolstoiană, Șatrova, întruchipînd un geniu al răului, a făcut o compoziție densă, străbătută de zguduitoare accente tragice. Ea a polarizat o seamă de personaje ale piesei, cu trup și suflet, în jurul ei, condiționîndu-le nesilit, în scenă, mișcările, gesturile, cuvîntul, schița de acțiune. A avut o serie de momente excelente — ca acela, de pildă, din ultimul act —, în care a trecut cu ușurință de la o tristețe sumbră la veselia simulată, însoțită de dans și cîntec. Sarcina rolului ei a fost cu atît mai complicată, cu cît la antipod — sub raportul greutății specifice, a grupării de forțe înlăuntrul conflictului dramei — se găsea Akim, cu aureola sa de sfînt, solicitînd imperios simpatia publicului și fiind pe deasupra interpretat de marele, inegalabilul Ilinski. Și Șatrova a rezistat, fără eforturi vizibile, compunînd o excelentă Matrena, lăsînd impresia că în teatru e predestinată rolurilor de această categorie tenebroasă. Am revăzut-o în fragmentul din comedia lui Ostrovski și aici a apărut, renăscută, în pielea unui personaj savuros, care jongla cu torentul replicilor comice. Iar în *Port Arthur*, aceeași Șatrova, a avut motive de vodevil și situații de dramă, pe care le-a rezolvat cu aceeași dexteritate, părăind că s-a născut generăleasă țaristă, că d'ntotdeauna a alternat naivitatea cvasi infantilă cu cinismul de cea mai josnică speță, teribilul cu rid'culul.

Scenă din „Puterea întunericului“ de L. Tolstoi

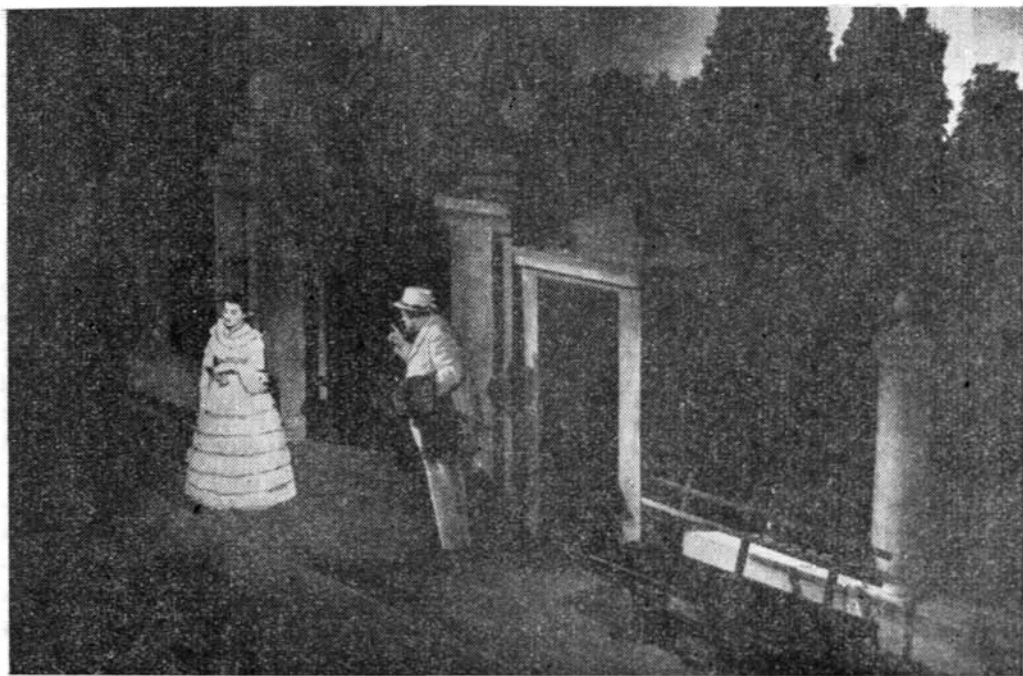


Șatrova și Doronin nu constituie excepții. Sînt numai două exemple, menite să ilustreze o *tendință generală* a actorilor de la Teatrul Mic, care își valorifică deosebitele calități pe toată scara repertoriului, înlăuntrul întregului gen dramatic.

Prin această prismă, se desemnează și mai firesc marile, unicele creații actricești, care s-au reliefat în spectacolele „Casei lui Ostrovski”.

E în afară de orice îndoială că momentele cele mai tulburătoare din întreaga desfășurare a spectacolelor Teatrului Mic, momente de culme ale teatrului contemporan în ansamblul său, au fost zămislite, într-o inspirație vecină cu geniul, de Igor Ilinski în Akim din *Puterea întunericului*. Sînt clipe pe care le pot asemui, în infima-mi experiență de spectator, numai cu acelea produse de Gribov în Cebutkin din *Trei surori* și în Luca din *Azul de noapte*, de Helene Weigel în *Mutter Courage*, de Ernst Busch în *Faust*. Probabil că tocmai din pricina perfecțiunii creației lui Ilinski, e atît de greu să-i relatezi detaliile, să-i deslușești secvențele. Nu spui aproape nimic, dacă remarci că nu mai poți concepe un alt Akim în afara aceluia pe care l-a întruchipat Ilinski. Nu adaugi prea mult, nici dacă ești aproape sigur că Tolstoi nu l-a văzut mai plastic, mai complex, mai adevărat, mai *om*, decît interpretul care a înnobilit în acea nemaipomenită seară scîndurile scenei, contagînd cu o emoție neobișnuită întreaga sală cu respirația suspendată. Nu știu dacă devii mai explicit, menționînd că Ilinski, fără să pună o pedală violentă pe contrastul dintre cei posedați de puterea întunericului și caracterul său pur, a atins, în tonuri grave, seducătoare, limitele supreme ale poeziei etice, filtrîndu-și întregul rol pe acest portativ dificil. Nu cred că aduci o contribuție esențială la înțelegerea miracolului identificării Ilinski-Akim, dacă subliniezi iscusința și firescul alternării continue a ritmurilor — exterioare și *interioare* — care se tocesc unitar într-o succesiune vertiginoasă. (Elocvente în această direcție sînt, de pildă, marile variații de ritm și intensitate din tabloul III, cînd interpretul trece, fără efort, de la discuția sugubeață, degajată cu Mitrici, la explicația extrem de gravă, patetică, cu fiul său rățăcit, Nikita.) Tot așa cum nu am impresia că arunci o lumină suficientă, edificatoare, dacă te oprești asupra zguduitoriei scene de pe cuptor, din același tablou III, în care Akim nu face altceva decît să-i urmărească pe cei din jur. El îi urmărește însă adesea fără să-i privească; el transmite de cîteva ori trepidația sa interioară cu spatele la protagoniști, plîngînd parcă fără lacrimă (și lucrul acesta îl simți, zesisînd mișcarea mică, aproape imperceptibilă a spinării încovoiate); el tace mai ales, ascultîndu-și cu o excepțională inteligență scenică partenerii și tăcerea sa e mai grăitoare, mai plină de sens, decît cuvîntul.

Am mai reținut, în prim plan, o creație excepțională din aceeași *Puterea întunericului*: actrița Roek — care numără 34 ani — în rolul micuței (10 ani) Aniutka. Nu mi se pare necesară apoteoza compoziției, prin prisma înfrîngerii decalajului de vîrstă: aceasta e o demonstrație de virtuozitate; dar numai atît. Ceea ce a impresionat mai cu seamă în interpretarea splendidă a Aniutkăi, a fost nuanțarea extrem de sensibilă a fiecărei intenții, a fiecărui detaliu psihic din drama atît de greu de transmis a purității, a ingenuității copilului confruntat, în pofida logicii obișnuite a vieții, cu paroxismul decrepitudinii morale a adulților. Lucruri de neînțeles — otrăviri, asasinat, duplicități criminale — și pentru maturii din afara sferei psihopatologice, trebuiesc surprinse cu acuitate dureroasă de acest personaj infantil, a cărui sensibilitate devine exacerbată. Nevinovăția sufletească ultragiată neomenos, copilăria apăsată de povara prematurelor suplicii morale, au fost cuprinse de Roek într-o compoziție limpede și zguduitoare ca lacrima. Scena din tabloul IV — în care vestește că Akulina a născut, ridicînd cu o imensă duioșie brațele și legănînd un copil imaginar sau mai degrabă o păpușă inexistentă —, ca și aceea din tabloul V — în care spaima o determină să-și vehiculeze din ce în ce mai precipitat replica sugrumată între laviță și cuptor —, au fost magistral interpretate, dînd măsura unei actrițe hipersensibile, neobișnuit înzestrate, susceptibile,



Scenă din „Lupii și oile” de Ostrovski

în persepectiva apropiată a timpului (e atât de tânără pentru a intra în concurență cu perfecțiunea!), de realizări foarte valoroase.

Alături de facultățile „proteice” și de marile creații — care n-au fost epuizate, nici pe departe, prin exemplele citate — actorii de la Teatrul Mic și-au dovedit virtuozitatea și dăruirea într-o serie de roluri episodice, de măiastră compoziție. Pe de o parte, distribuirea diversilor actori ai poporului, cu faimă prea bine stabilită, în roluri de câteva cuvinte, mărunte — după termenul în circulație la noi — constituie o pildă de suprem respect al profesiei și de înaltă etică artistică². Pe de altă parte, se ajunge, în aceste cazuri, la subtile compoziții de autentică broderie artistică: întinderea mică a rolului duce la o mare migală a studierii lui și la înzestrarea fiecărui detaliu de pe acest restrâns parcurs cu nesfârșite arabescuri sensibile. Atributele rolului se dezvoltă invers proporțional cu presupusa lui întindere, raportată la o lectură superficială, îmbogățindu-l considerabil, schimbându-i greutatea specifică și transformându-l din aparent secundar în real principal.

Argumentele practice, furnizate în spectacolele prezentate, abundă. Cît de subtilă a fost, de exemplu, compoziția lui Teleghin în marele cneaz Kirill Vladimirovici din *Port Arthur*! Nici un pic de pastă grotescă, împrumutată din galeria personajelor „negative” prin definiție, vocație și tratare uniformă. Măsura, bunul gust, spiritul au dus la creionarea unui tip verosimil, pe care, în această viziune, am fost determinați să-l urmă-

² La noi, pe cîte undeva, capriciile inexplicabile ale actorilor au depășit faza... benignă a refuzării rolurilor „neînsemnate”. (Ce prejudecată stupidă, care mărturisește o înțelegere cel puțin obtuză a literaturii, a teatrului! Fiecare cuvînt, gest, intenție, poate deveni o partitură de artă inspirată.) Unele „celebrități” s-au... plictisit de roluri „negative” și caută personaje... pe placul publicului. Alte „somități” au hotărît să joace Hamlet sau Romeo, indiferent de indiscrețiile actelor de naștere, și nu mai vor să... coboare prea des la repertoriul contemporan. Și alte năzdrăvănii, bune numai pentru o minoră istorie anecdotică a teatrului.

rim, să-l reținem. Sau cât de minuțios studiată s-a demonstrat a fi compoziția lui Hohreakov în rolul citatomanului Ovcearenko din *Aripi*! Vorbirea precipitată, tonurile retorice asociate cu gesturile declamatorii, mișcarea pedantă, obositoare, descifrate toate cu inteligență în esența rolului, l-au definit fără echivoc, menținându-l într-un plan de continuu interes pentru public. Și multe altele, în legătură cu nenumărate compoziții care se confundă cu arta.

Rămânând în aceeași sferă a creației actoricești, aș vrea să remarc încă un detaliu semnificativ: știința de a sugera, într-o mică apariție, marea personalitate artistică. Această reflecție a părut să se impună cu necesitate, în cazul Turcianinovăi din *Aripi*. Turcianinova (învățătoarea Goritvet) iese în scenă o singură dată, însoțind însă, de aici încolo, spectatorul, de-a lungul întregii piese. Modul în care își ascultă partenerul, felul în care privește peste sală vorbind parcă cu lumea întreagă, căldura interioară — abia sugerată, dar foarte pregnantă totuși — și inflexiunile ușor marcate, discrete, ale unui glas generos, te pun în contact imediat cu o mare actriță. Și nici o clipă nu realizezi senzaționalul, fenomenul — interpreta are aproape 90 ani — care ar putea să te fure din cîmpul contemplației: ești covârșit de emoție și nu izbutești, prin persoana ei, decât să împlinești o admirabilă comuniune cu arta.

S-ar mai putea face nenumărate observații elogioase la adresa marilor actori ai Teatrului Mic. N-am încercat însă o sinteză cuprinzătoare, care să nu-și îngăduie să ignore nimic. Asemenea ambiții solicită un spațiu mult mai larg și un studiu incomparabil mai aplicat. Am vrut doar să surprindem, din acea imagine panoramică despre care vorbeam inițial, câteva detalii semnificative privitoare la actori. Detalii de care nu nu putem dispensa, în nici un caz, în analiza ulterioară.

Regie

O înțelegere foarte superficială, neavizată, a lucrurilor, a făcut ca, de la o vreme, unii „teoreticieni” să recunoască regia de teatru numai ca pe o manifestare zgomotoasă, subliniată violent în spectacol, a directorului de scenă. Dar nu abundă „trouvail”-urile mai mult sau mai puțin cerute de text, dacă nu se simte *ingerința* directorului de scenă în desfășurarea spectacolului, se ajunge la concluzia simplistă că reprezentația ar fi lipsită de regie. Am impresia că acești „teoreticieni” săvîrșesc o gravă confuzie de domenii... maternității: dacă regizorul are, în raport mai puțin cu textul și în orice caz cu spectacolul, rolul unei moașe, ei ajung să-i atribuie calitatea de mamă. Ceea ce constituie cel puțin o exagerare!

Am făcut acest mic ocol... teoretic, pentru a mă opri din nou la Teatrul Mic. Și aceasta, fiindcă într-o accepție rudimentară, ca aceea de mai sus, s-ar putea vorbi despre „Casa lui Ostrovski” ca despre o instituție teatralicească cu mari actori, dar fără o regie interesantă. Afirmație care nu corespunde realității!

Există, incontestabil, mai multe moduri de a concepe funcțiile regiei. Unii preferă formulele exhibiționiste, în care regizorul pare că șoptește mereu în scenă, orice s-ar întâmpla: „Spectatori, nu mă uitați, sînt aici și am indicat această intrare năstrușnică, acest torent de muzică, această lumină violentă, ca să nu poată fi ignorată prezența și rolul meu în spectacol”. Alții preferă soluția discreției, a topirii regizorului și gîndului său inspirat îndărătul textului și a actorilor, care evoluează armonice, conduși de o baghetă plină de fantezie și lipsită de ostentație. Am credința că această de a doua soluție — pe care îmi îngădui s-o prefer, de multe ori, și eu — corespunde viziunii, stîlului Teatrului Mic.

Numai marii naivi și-au putut închipui, de pildă, că scena de deosebită frumusețe dintre Gogoleva (Krucinina) și Turcianinova (Arina Galcina) din *Vinovații fără vină* — fragmentul interpretat la recital — a fost o rezultată exclusivă a intuiției, a talentului, a artei trăirii scenice demonstrate de două excepționale actrițe. Gradația ascendentă

măiastră a Gogolevăi — care a suit cu o supremă stăpînire de sine și cu o impresionantă economie de mijloace spre culmile dramei, ajungînd la niște concentrate note tragice — și linia descendentă a Turcianinovăi (din ce în ce mai tulburată, mai inconsistentă, mai pierdută sub presiunea întrebărilor care solicitau imperios conștiința) au marcat evident subtilitatea, inteligența *compoziției regizorale*.

Tot așa cum scenele admirabile din *Lupii și oile* (tabloul III), în care Jarov (Lîniaev) se lasă prins în mrejele Glafirei Alekseevna, sînt riguros gîndite, construite de directorul de scenă. Nimeni nu vrea să conteste farmecul și deosebitele virtuți ale prezenței saturate de comic, pline de dezinvoltură și rafinament a lui Jarov, dar evoluția lui savantă și complicată, grațioasă în neîndemînarea ei, din jurul băncii care îi pecetluiește soarta matrimonială, este perfect consonantă cu ritmul interior al momentului scenic, din nou cu minuțioasa *compoziție regizorală* a spectacolului.

Vorbind iarăși despre aparențele inexistenței regiei și despre realitatea prezenței ei indispensabile, nu putem trece peste timpul esențial, primordial, al tălmăcirii sensurilor majore ale textului. Un francez spiritual făcea următoarea butadă: „Autorul visează o piesă, scrie o a doua, actorii joacă o a treia și publicul ascultă o a patra”. Ca glumă, merge. Numai că noi ne-am obișnuit să evităm aceste inconsecvențe, acordîndu-i regizorului misiunea de a transmite nealterată publicului piesa autorului, trecută prin filtrul său sensibil. Cei care se încapăținează să considere că regia poate lipsi într-un spectacol, atunci cînd sensurile fundamentale ale textului trec coerent la spectator, săvîrșesc o gravă eroare, disjungînd în mod arbitrar, nedialectic, forma de conținut și atribuind directorului de scenă un rol curios de maestru al artificierilor, desprins de solul absolut necesar al gîndirii autorului, al mesajului său.

Considerabil apare, de pildă, în spectacolul cu *Port Arthur*, rolul regiei (Zubov și Markov), care a pus pedala pe tema poporului în războiul ruso-japonez. Tablourile din bateria de artilerie a lui Bereiko, toate aparițiile soldaților din restul spectacolului, sînt inteligent subliniate, constituind dominanta reprezentației, în dauna motivelor de vodevil

Scenă din „Aripi” de Kornelciuk



uneori ale vîrfurilor ofîterimii țariste. Regia nu s-a lăsat ispitită de o punere în scenă ilustrativă, de o frescă care să evoce prin pete de culoare epoca. Mergînd în profunzime, la planurile psihologice, ea a știut să *însufletească* ilustrația, ajungînd la proporțiile unei drame autentice, insuficient marcate în textul dramatizării.

Sau cît de evidentă este *concepția* regizorului Ravenskih, care declară cu privire la *Puterea întunericului*: „Am vrut să ne îndepărtăm de prezentarea naturalistă a tablourilor sumbre din viața sătească... Ni s-a părut mai important să vorbim spectatorului despre trecutul patriei și, prin intermediul povestirii crunte, tragice a lui Tolstoi, să găsim posibilitatea de a cînta frumusețea și vitejia omului rus, forța sa morală și străduința sa spre adevăr“.

Pornind de la această mărturisire de credință, regizorul a evitat mai întîi accentuarea naturalistă a laturilor de psihopatologie, netratîndu-și personajele ca pe niște cazuri clinice, ci căutînd în permanență suportul mecanismelor sufletești care declanșează drama. De asemenea, el a distilat valorile etice ale tragediei, ridicîndu-le adesea, prin mijlocirea generalizărilor filozofice, la valoarea unor simboluri morale, nedesprînse însă de terenul istorico-concret (așa cum e firesc să fie conceput simbolul pe tărîmul artei realist-socialiste).

Și fiindcă ne-am oprit, vorbind despre aportul esențial al direcției de scenă pentru înțelegerea și transmiterea sensurilor piesei, la *Puterea întunericului*, ar fi bine să facem cîteva mențiuni în legătură cu stilul regiei. Am impresia că punerea în scenă a lui Ravenskih se deosebește, într-o oarecare măsură, de celelalte de la Teatrul Mic. Căutînd în permanență să realizeze o maximă expresivitate a fiecărei componente din spectacol, regizorul a apărut mai explicit, mai marcat în scenă. El a folosit destul de mult muzica care adesea evocă aici, ca un ecou prelung, corul tragediei antice. S-a ferit însă de convenționalitatea ei, făcînd-o adesea să treacă organic în dosul scenei după ce a pornit de la un personaj (așa, de pildă, în tabloul III, refrenul inițiat de acordeonul lui Nikita continuă în fundalul acțiunii), sau, invers, trecînd-o de afară la alte personaje (cum se întîmplă la prima ridicare a cortinei, cînd muzica orchestrală pe care debutează piesa e reluată în scenă de Anisia și Akulina). Destul de ingenioasă este și mînuirea lumînii, continuu mișcată, decupînd personaje, sugerînd pînă la modul aproape hipnotic stările de spirit, situațiile, marcînd net și destul de uniform finalurile de acte, în care protagoniștii sînt izolați în fascicule colorate. Pe aceeași linie, apar mizanscene sculpturale, valorificînd pînă la extrema limită plastica mișcării trupului (evidentă mai cu seamă, dar nu numai, la Doronin-Nikita). Toate aceste elemente contribuie la desemnarea unei atmosfere dense, în care actorii joacă tragedia cu gestul larg, plin, cu intențiile subliniate chiar în absența cuvîntului.

Am apreciat la Ravenskih faptul că nu s-a lăsat copleșit de „seducția muzicii“, de „prestigiul picturii“ și de „frumusețea luminii“, care pot îneca valorile de poezie realistă ale unui text, ale unui spectacol. El a subordonat, în cea mai mare parte a cazurilor, muzica, pictura, lumina, dramei interioare a personajelor sale. Tinzînd la maxima expresivitate, el nu s-a lăsat furat de desuetul și formalul expresionism. *Puterea întunericului* s-a pretat foarte bine viziunii expresive a regizorului, dar dacă această optică proprie unei sau altei piese se transformă în manieră, ea devine obositoare, supărătoare.

Și aici ne întoarcem la stilul specific de regie al Teatrului Mic, caracterizat de acea minuțiozitate artistică emoționantă, de acele compoziții scenice filigranate, care nu cer, nu suportă, inutilele exhibiții ale „autorului“ spectacolului.

Vreau să mai zăbovesc puțin, în această ordine de idei, la cîteva bijuterii regizorale.

Au fost în *Aripi* două momente excepționale. În tabloul III se ține o adunare într-un colhoz: vorbesc doar cîteva personaje, participă în scenă foarte multe. Întreaga distribuție din acest tablou se mișcă, la fiecare cuvînt, unitar — definind o reacție generală —, dar



Scenă din „Satul Stepancikovo și locuitorii săi” după Dostolevski

și foarte nuanțat — distingînd reacția personală, temperamentală. Majoritatea actorilor figurează în scenă, fiind lipsită de replica vorbită. Dar *fiecare* din ei rămîne în memoria spectatorului, în măsura în care a izbutit să se recomande convingător, fără să cuvînteze, fără să aibă măcar nume. Această scenă admirabilă mi-a amintit de „subotnicul” din *Uraganul*, în direcția de scenă a lui Zavadski. Acolo, ca și aici, s-a demonstrat marea artă a regiei sovietice de a mișca masele, de a le face să evolueze ca un personaj principal în spectacolele cu piese contemporane.

Al doilea moment e dominat de Gogoleva. În finalul tabloului IV are loc o explicație dramatică între Romodan (Țarev) și fosta sa soție, Anna Andreevna (Gogoleva). După plecarea lui Romodan, înainte de lăsarea cortinei, Anna Andreevna rămîne singură în scenă. Ultimele ei cuvinte au fost date în tonuri învăluite, ritmul exterior devenind din ce în ce mai lent, în vreme ce ritmul interior își precipita notele dramatice. Ea și-a pregătit astfel singurătatea, pe care o mobilează cu gesturi mici, cu mișcări mărunte, cu pași parcă șoptiți. E singură, dar umple scena, privind intens, tăcînd în așteptare, ascultînd glasuri interioare. În cîteva fracțiuni de secundă, pe care n-am simțit de loc nevoia să le măsurăm, ni s-a prezentat o mare actriță și niște regizori (Zukov și Țigankov) înzestrați cu sensibilitate, fantezie, subtilitate.

Remarcabile au fost și tablourile vivante din *Satul Stepancikovo și locuitorii săi*. Ceaiul de la moșierul Rostanov sau așteptarea lui Foma Fomici (așteptare care a fost excelent pregătită regizoral — de Volkov — printr-o tensiune comică de aproape două acte) sugerează la modul magistral atmosfera, situația scenică, debutînd prin prezentarea panoramică a unor personaje împietrite într-o atitudine caracteristică, determinantă pentru definirea diverselor tipuri. Grupul celor patru bătrîne — în care prezența cvasi imobilă, dar extrem de expresivă a Turcianinovăi, este realmente extraordinară — nu ostenește, ocupînd scena aproape întreaga piesă, ca un leit motiv cu neobișnuite valori plastice, de dimensiunile caricaturii monumentale.

N-am izbutit, dar nici n-am încercat, să semnalăm toate valorile regizorale ale spectacolelor prezentate de Teatrul Mic. Am relevat mai cu seamă câteva din cele care ni s-au impus cu insistență, prefigurând un mod specific de a concepe regia, spectacolul, arta scenică în general.

Stil

Am făcut o serie de considerații asupra actorilor și regiei la Teatrul Mic, pentru a putea ajunge la descifrarea întemeiată a profilului, a stilului său.

Vorbind despre unul dintre ctitorii „Casei lui Ostrovski”: Șcepkin, Hertzen arăta că el a fost primul actor „neteatral în teatru”. Cred că de la această linie tradițională de artă a firescului, a lipsei de emfază pseudoromantică și a poeziei realiste, își trage obârșia una dintre caracteristicile contemporane ale acestui teatru. Ea se asociază cu un deosebit simț al măsurii, în comedie și în dramă. N-am întâlnit în nici un spectacol compoziții forțate, demonstrații grotești, exhibiții melodramatice. Comedia ostrovskiană ca și satira dostoevskiană, în viziunea lui Sadovski și Volkov, n-au exploatat situația de dragul situației, n-au biciuit viciul de dragul ridiculului: ele și-au dezvoltat conflictul, gradind cu grijă *nuanțele*, alternând zîmbetul și hohotul cu multă finețe. Tot așa cum momentele dramatice din *Aripă*, despre care am mai vorbit, au fost tratate într-o unduire lirică, care sollicita tristețea, lacrima discretă și nu convulsia plînsului necontrolat, isteric.

Pentru urmărirea acestei arte a nuanțelor, este necesară știința dozării, folosirii ritmului exterior cu ample ramificații interioare. În *Satul Stepancikovo* apare o foarte mare varietate a desenului ritmic, în vreme ce în *Lupii și oile* există o aparentă uniformitate a liniei sale. Ambele situații, atît de diferite, nu fac decît să reflecte o tonalitate generală a fiecărui spectacol, a atmosferei sale distincte.

Scenă din „Port Arthur” de Popov și Stepanov



Nuanțele și ritmul concură la creionarea atmosferei, care devine inseparabilă nu numai de spectacolul dat, ci și de viziunea păstrată de noi în raport cu autorul, cu opera respectivă. Mărturisesc că am rămas aproape convins, datorită acestei măiestre complicități dintre actori și regizor, că Ostrovski poate fi jucat *numai așa*, că elementele satirice din scrierile dostoevskiene nu pot fi prezentate cu succes altfel.

Fără îndoială, că cea mai de seamă contribuție în această direcție o aduce actorul. Rolul protagonistului și schița figurantului sînt dezvoltate cu aceeași virtuozitate. Membrii colectivului dispun de o autentică artă a portretizării, care identifică actorul cu personajul, după un îndelung proces de analiză a elementelor constitutive și de sinteză finală a acestor componente. Uneori, substanța personajului rămîne fixată ca o mască definitorie pe obrazul actorului. Așa se întîmplă, de pildă, cu Kenigson (baronul Tanaka) în *Port Arthur*: sprîncelele îi sînt imobile, rictusul arborat e larg, împietrit, cuprinzînd o suprafață mai mare decît gura. Sau cu Vladislavski (Ciugunov) în *Lupii și oile*: compoziția sa caricaturală sugerează înfățișarea unei broaște înlăcrimate. În ambele situații, măștile dau măsura exactă, specifică a eroilor dramei, comediei.

Exceptional de importantă, în orice reprezentare teatrală, e problema cuvîntului și a rostirii lui. Mi-am amintit, ascultîndu-i pe actorii de la Teatrul Mic, de spusele celebre ale lui Irving: „Vorbește clar, pronunță clar și fii uman!“ Ei se opresc asupra fiecărei intonații, asupra fiecărui semiton, care dobîndesc sens, culoare, relief. Adeseori, ai impresia că în scenă se scandează, atît de răspicat, de limpede, de expresiv e cuvîntul.

Toate aceste trăsături ale jocului actricească nu sînt proprii unui sau cîtorva interpreți; ele par a fi legi universale valabile pentru întregul colectiv. Și de aici decurge aceea admirabilă sudură a ansamblului, care nu cunoaște fisuri, inegalități, sunînd rotund, în perfect unison, în *același stil*.

Într-o asemenea perspectivă, rămîne remarcabilă înțelepciunea regizorilor, dispuși să pornească întotdeauna, după fixarea poziției față de text, de la interpreți, renunțînd la veleitățile de inutilă și stridentă afirmare în afara celui element esențial al spectacolului, care e actorul. (Faptul că marile creații actricești din *Puterea întunericului* determină, în ultimă analiză, însemnatele valori ale reprezentației, demonstrează, cred, același lucru.)

Ar trebui acum să dezlegăm dilema, care li se pare unora principală: avem de-a face, în cazul dat, cu un teatru al autorului, al actorului, sau al regizorului? Sînt înclinat să răspund la această falsă întrebare foarte simplu: avem de-a face cu un *teatru autentic*, în care preocuparea primordială o constituie crearea organice fuziuni autor-actor-spectator. (Să-mi fie îngăduit să susțin, în paranteză, că aceasta este și *menirea* directorului de scenă.)

Într-o asemenea lumină, stilul Teatrului Mic apare foarte clar definit — cu trăsăturile pe care am încercat să le menționăm —, de modul caracteristic de manifestare al marilor săi actori și al înzestraților săi regizori, practicînd continuu o asociație creatoare între tradiție și tendința de inovație.

Stilul Teatrului Mic nu reprezintă singura soluție posibilă pe tărîmul teatrului realist-socialist. (Și spectacolele lui Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov — despre care vrem să vorbim în numerele viitoare — demonstrează marea varietate de stiluri generată de unitatea aceluiași metode de creație.) El transmite însă mesajul unui mare teatru contemporan, care înnobilează cu accente noi o artă perenă, împovărată de milenii.